قسمت سوم

روش شناسی رئالیسم در هنر

رئالیسم انتقادی از دیدگاه غرب

نوشته: دکتر صلاح فضل

ترجمهٔ: قاسم غریفی

انتخاب صفت «رئالیسم انتقادی» بی‌علت و خودانگیخته نبوده است، بلکه نتیجهٔ ارزیابی رویکرد رئالیسم و آثار آن از تجربهٔ فکری امروز است. دیگر اینکه انتخاب صفت جدا کردن رئالیسم غرب از رئالیسم سوسیالیستی است چرا که بین آنها نزاعی فراتر از همه پارامترهای تضادهای خارجی است.

فلاسفه اولین کسانی بودند که بین رئالیسم ساده و رئالیسم انتقادی فرق گذاشتند. بر این اساس که رئالیسم ساده به اشیا همان طور که هستند می‌نگرد بی‌آنکه فرقی بین ظاهر خارجی و واقعیت اصلی آنها قائل شود. در صورتی که انسان ـ حتی در تجربه‌های روزمرهٔ خود، توانایی درک حواس را ندارد، اشیای دور، از نظر حجم حقیقی کوچک‌تر، به نظر می‌آیند. مثلاً خط آهن به نظر می‌رسد که به هم می‌رسند در حالی‌که همیشه موازی هستند، تا آنجا که از ظهور پدیده‌های نظری در شناخت آغاز و به لزوم استفاده رئالیسم در نقد و بررسی قبل از تسلیم به آن انجامید.

پس این روش خود را با بقیهٔ معارف انسانی همانند کرد تا پذیرشی ساده برای اشیا بدون شناخت شرایط و پوششهایی که آن را در برگرفته بودند بدون ادراک کافی از شرایط خود قابل پذیرش باشد. صفت انتقادی برای رئالیسم ـ به مفهوم فلسفی آن ـ آن را به تمثیل زندگی و آگاهی ژرف نزدیک‌تر، و به دور از حالت ادراک محوری که مرحله اول را کامل می‌کند هماهنگ کرد.

بنابراین به بُعد فلسفی انتقادی رئالیسم، بُعدی اضافه می‌شود که به طور هم‌زمان دارای طیفی ادبی اجتماعی است و این مسئله به دیدگاه هنرمند، در جهان غرب از واقعیت برمی‌گردد. ویژگی مشترک بین همه هنرمندان و نویسندگان جهان سرمایه‌داری ـ همان گونه که «ارنست فیشر» می‌گوید، ناتوانی آنها از قبول واقعیت اجتماعی حول آنها و تسلیم به آن است.

و به رغم اینکه صدای همه نظامهای اجتماعی در هنر ـ چه آنها که به آن شوریده‌اند و چه آنها که با آن کنار آمده‌اند ـ است، با این حال ما، در سایه سرمایه‌داری همه هنرها را می‌بینیم که موضعی معارض و انتقادی و سرکش گرفتند. بیگانگی انسان با خود و وضعیت شدید لگدمال شدن او را در سایه این نظام هموار کرد، تا آنجا که همه ثروتهای زمین را چون زالو می‌مکیدند و گرایش سودجویی و سوداگری در همهٔ جهان، به جایی رسید که نیروهای خلاقه به درجه‌ای از نفرت رسیدند که ضد اوضاع حاکم سر به شورش برداشتند[۲] و بدین‌ترتیب تمثیل آنها از واقعیت، رنگی ـ اساساً ـ انتقادی گرفت و از پنهان‌کاری و بی‌گناه‌سازی آن دور شدند.

و چنانچه به محدودسازی نشانه‌های رئالیسم منتقدان تقلیدی غرب مراجعه کنیم آن کوته‌نظریهای آشکار را در تصوراتشان می‌بینیم. تلاشی سخت در محصور کردن در زمانی معین می‌بینیم، با این همه درک ابعاد دیدگاه غرب را به ما می‌دهد بدون اینکه در محدودیتهای نظری توقف کنیم، به ابعاد ضعف آنها اشاره خواهیم کرد و چه بسا که این امر در اساس به جنگ ایدئولوژیک معاصر باز می‌گردد که به سطح زیباشناختی نیز منتقل شده است.

تعریفی که بزرگان نقد رئالیسم به ما می‌دهند این است: «تمثیل موضوعی واقعیت اجتماعی معاصر»[۳] که فاقد اشاره به عنصر انتقادی که ریشهٔ رئالیسم امروز است، و فقط به وضعیت آن در روند تاریخی مقابل رومانتیسم می‌پردازند، سپس بنا به منظوری خاص به جداسازی این تعریف در ابعاد مختلف می‌پردازند، اینکه رئالیسم غلو کردن را در خیال و زیاده‌روی در توهمات بلندپروازانه ـ همچنین ـ به نظرشان ـ مجازی و نمادین بودن و اسلوبی تصفیه‌شده در سطح بالا که به تجردگرایی و توهم‌گرایی یا فقط راه‌حلی لفظی با نقش و نگار می‌انجامد. این بدان معنی است که رئالیسم به اساطیر اهمیت نمی‌دهد و عالم رؤیا را به هیچ می‌انگارد ـ که خواهیم دید این تعبیر مطلقاً غلط است ـ نیز احتمال و آنچه را که تصادفاً یک‌باره به وجود می‌آید انکار می‌نماید و از شگفتیها و عجایب استقبال نمی‌کند. همه اینها برای این است که جامعه تصور خود را امروز بر اساس دنیای علم قرن نوزدهم بنا نهاده است. جهانی که بر اساس علت و معلول استوار است، جهانی که از معجزات و هر آنچه که با ماوراء حسی مربوط می‌شود؛ حتی اگر انسان قادر به حفظ عقاید دینی خود باشد.

اگر رئالیسم از نظر اینان همه آن عناصری است که بدون آنها زندگی یک شعر پوچ است را آن همه رد می‌کند و عناصر سلبی را وارد حساب می‌کند. مانند عناصر قبیح و موذی و کوچک و حقیر تا برای آنها میدانی مشروع باز کند و بازتاب به آن ادبیات جنسی و مرگ را که پیش از آن از موضوعها محرمه بوده‌اند.

بدون شک این تصور مرحله‌ای برای رئالیسم

خود مسئول سوء تفاهم در جهان عرب شده است و طبیعی است که بزرگان هنر و ادب ما به این مسئله اهمیت نمی‌دهند اتهامی که برخی از منتقدان به رئالیسم از قرن نوزدهم تاکنون به آنها می‌زنند مثل فلاسفه محدث ـ همان گونه که بعضی از پژوهشهای تقلیدی که مراحل تکاملی آن را نادیده گرفته‌اند و خود را از حقیقت مهمی به تجاهل می‌زنند. آن عملیات گزینشی رئالیسم بزرگ که ادبیات سوسیالیستی جزئی از آن است ـ و به حق برتر از آن نیست ـ نه فقط برابر در روند مذهبی مسئول است، بلکه نوآوران بزرگ غرب در حفظ ریشه اساسی آن با خلاصه‌ای از تجارب هنری و زندگی ایفا کردند و به همین دلیل تقالید «رئالیسم انتقادی» هرگز قطع نشد، بلکه فقط در ابعاد و نام‌گذاریها متفاوت گردید.

در اینجا با بعضی منتقدان محافظه‌کار همراه می‌شویم که تصورشان از رئالیسم این است که به مشکلات نظری و ابراز تناقضاتی می‌پردازند که به ظن آنها نه راه حلی دارد و نه فراتر از آن می‌توان رفت و به جای استفاده از واژهٔ «مسئولیت» نام آن را «گرایش آموزشی» گذاشتند.

هنری ویلک تعریفی از رئالیسم می‌دهد که درون آن «گرایش آموزشی» دیده می‌شود، به رغم تمثیل کامل و مطمئنی که از رئالیسم داده است به گونه‌ای نظری از هر گونه هدف تبلیغاتی یا اجتماعی دور می‌شود که ـ به زعم خودش ـ این تناقض را نشئت‌گرفته از مسئله رئالیسم بزرگ، از دیدگاه نظری است، و اگر نگاهی کوتاه به تاریخ ادبیات بیفکنیم خواهیم فهمید تغییر نابی است برای توصیف واقعیت اجتماعی معاصر یعنی درس انسانیت است و نقد اجتماعی دعوت به اصلاح و انکار جامعه وصف شده است، این تناقض زمانی آشکار می‌گردد ـ به نظر او ـ از درون «اصطلاح روسی» برای رئالیسم سوسیالیستی است و بر نویسنده است که جامعه را آن طور که هست باید توصیف کند و به طور هم‌زمان می‌بایست جامعه را آن طور که باید باشد وصف کند.

بدون شک رئالیسم سوسیالیستی فقط شامل اصطلاح روسی نمی‌شود بلکه در تاریخ ادبیات جهان وارد شد و به عنوان ملاکی فرهنگی برای همه قرار گرفت، ولی درگیری فکری که این ناقد بزرگ رئالیسم برای دشمنی با سوسیالیسم برمی‌گزیند و به جنگ سوسیالیسم اشاره می‌کند و به عنوان یک سبک ادبی رو به افول گذاشته‌شده می‌انگارد و بزرگ‌ترین ویژگی آن را که همان نقد زندگی است در نظر می‌گیرد و این وظیفه هنر و ادبیات و اندیشهٔ زیربنایی است.

اما تناقضی را که به آن اشاره می‌کند پایه‌گذار پژوهشهای زیباشناختی رئالیسم از درون مفاهیم سمبلها و مقصودها شد.

و این چنین است که می‌بینیم این روند انتقادی گواهی فوت رئالیسم غربی را صادر می‌کند. چرا که رئالیسم سوسیالیستی جزئی از آن به شمار می‌آید و همه اهداف آن را زیر بال و پر می‌گیرد، و آن را مکتبی می‌داند که در تاریخ تفکر انسانی اتفاق افتاده و تمام شده است. خود مؤلف این دیدگاه را باز می‌کند: ما رئالیسم را به عنوان اولین و آخرین روش در هنر نگاه نمی‌کنیم، بلکه تأکید می‌کنیم که صرفاً یک روش است، صرفاً مکتب بزرگی بوده است که دارای کمبودها و عیبهایی بوده است و دارای اهدافی خاص بوده است و به‌رغم اینکه رئالیسم از روزنه‌های زندگی و جامعه آشکار می‌گردد با این‌حال از نظر علمی دارای اهدافی ثابت و ترفندهای ساخته شده است و به طور مثال هنر تئاتر زیر سایه رئالیسم فقط به حراست بعضی اشیا مشغول است که امکانشان در ترفندهای تئاتر باستان وجود دارد و برحسب تصادف محض و شنیده‌های پشت درهای بسته و تناقضات ساختگی تکیه می‌کند و به استثنای مواردی چند، مثل تقارن تئاتر ایبسن با تئاتر راسین از اینگونه‌اند.[۴]

وقتی به این عبارت نگاه می‌کند، می‌بیند که چقدر نسنجیده است. اول اینکه رئالیسم به تئاتر به عنوان یک جنس ادبی برتر نگاه نمی‌کند که بخواهیم اهدافش را با آن تطبیق کنیم، بلکه نظریه این مکتب بر اساس قصه به عنوان اصلح‌تر و ژرف‌تر و از نظر مضمون پرمحتواتر پایه‌ریزی شده است، هر چند که تئاتر را انکار نمی‌کند، بلکه برعکس به وسیله تئاتر بود که بسیاری از اندیشه‌ها و اتفاقات حادث‌شده تراوش کرد به طوری که ما این تراوشها را در یکی از بزرگ‌ترین استادان تئاتر یعنی «برتولت برشت» می‌بینیم. در نظریه تئاتر حماسی او می‌بینیم که او هیچ گونه خصومتی با تئاتر رومانتیسم نداشت، بلکه به مبارزه ضد نظریه ارسطو برخاست و تضادها و جایگزینهای مکتب کلاسیسم در تئاتر را مطرح کرد، حتی خود ایبسن نیز آن را به عنوان گواه می‌آورد. رئالیسم از همه پدیده‌های سطحی فراتر رفت ـ تا آنجا که تأثیری عمیق برجا می‌گذاشت ـ در رابطه با تکامل امروز غرب ـ و حتی در رابطه با خود زندگی اجتماعی تا آنجا که «نورا» قهرمان نمایشنامهٔ «خانه عروسک» در حالی که در را محکم پشت سر خود می‌بندد و خانه همسر بدبخت خود را ترک می‌کند بدین وسیله ارکان تقالید خانوادگی را به لرزه در می‌آورد و برای زن معاصر طریقه آزادگی و تحقق آنچه که می‌خواست را ترسیم می‌کند نه فقط طبیعت مشکلات اجتماعی که «ایبسن» در نمایشنامه‌های «دشمن مردم» و «خانه عروسک» به شیوه‌ای کاملاً رئالیستی در بیان این زندگی به هم پیچیده مطرح می‌کند ـ بلکه شاعرانگی ـ حماسی‌ای که در نمایشنامه «پیر ژنت» (Peer Gynt) به نمایش گذاشت، همه اینها نشان‌دهنده تفاوت جوهری با تئاتر راسین و دیگر کلاسیکهاست.

برمی‌گردیم به نمایندگان این روند انتقادی که رئالیسم را محدود به دوره‌ای خاص می‌انگارند، به زعم آنها رومانتیسم دانه‌های مرگ خویش را در خود پرورد و شعوری کلی در کشورهای مختلف بنا به ضرورت انقراض پایه‌گذاری کرد، و آن، تولد عصری جدید بود که با واقعیت و علم و جهانی که در آن زندگی می‌کنیم: «با همان روش به ما این امکان را می‌دهد که دلایل محکمی ارائه دهیم که در پایان قرن گذشته ـ و از سال ۱۸۹۰ رئالیسم و ناتورالیسم دورانشان به سر آمده و جایشان را به هنری جدید که به آن رمزی یا نئورومانتیسم یا هر اسمی دیگر واگذار کنند.»[۵]

حقیقت مهم این است که این منتقدان زمانی خود را به تجاهل می‌زنند که تاریخ گواهی فوت این مکتب را زمانی می‌نویسند که جز در رابطه با مرحله‌ای از مراحل متعدد این مکتب می‌نویسند و چگونه است که از اوضاع ادبی و هنری کشورشان غافل هستند؟ چه وجه تسمیه‌ای برای دو قصه‌نویس آمریکا، یعنی «فاکنر» و «همینگوی»، انتخاب کنند اگر که رئالیسم نباشند؟ و «آرتور میلر» را اگر از رئالیسم امروز جدا کنیم کجا باید قرار بدهیم؟

به جز بعضی جنبشهای مترقی که رئالیسم حرفه‌ای را پس از عناصر و ارزیابیهای انجام‌شده به نمایش گذاشتند آن را به عنوان زمینه‌ای ثابت قرار دادند، پس جسم ادبیات جهانی قادر به توسعه و هم‌زیستی با آن نخواهد بود ـ بدون اینکه حرکت آن را به تعویق اندازد ـ مگر در جامه‌ای از رئالیسم که فقط در اندازه، شکلها و رنگهایش و معیارهایش باقی ماند، با این همه برازنده‌ترین و باارزش‌ترین جامه‌ها بر این جسم است.

به جز انگشت گذاشتن بر نقطه حساس آن، نقطه‌ضعفی در رئالیسم دیده‌اند که این مکتب در اهداف و دوری‌گزیدنهایش به قدری که بیانگر احتمال برتر در مرزهای تعیین‌شده در هنر از سویی و اعلام هدفمند از سویی دیگر باقی نمی‌ماند. «در حالی که قصه‌نویس سعی می‌کند اجتماعی یا تبلیغاتچی باشد هرگز نمی‌تواند به تولید ادبیاتی بُنجل که با خلاقیتهایش بیامیزد بپردازد بلکه به قصه‌های تحقیقی روزنامه‌ای مستند می‌پردازد و از همین جاست که ما شاهد تمایل شدید به رئالیسم هستیم چرا که صرفاً به روند روزنامه‌ای تبلیغاتی درجه دو و بی‌استعداد هستیم، پس بدین ترتیب نظریه رئالیسم در نهایت چیزی جز مجموعه‌ای اهداف زیباشناختی ارزان نیست، چرا که همه هنر همان خلق و آفرینش جهان از توهم و رنگ رمزی است.[۶]» این دلیل رد رئالیسم به عنوان یک مکتب یا سبک ادبی به شمار نمی‌آید، در حالی که بیشتر عواملی که فلاسفه ادعا می‌کنند از آن وام گرفته‌اند. اکنون کافی است اشاره‌ای داشته باشیم که نظریه

رئالیسم در روند تکوین همچنان فلسفی است و با توجه به نوشته‌های ارزشمند «گئورگ لوکاچ» این مکتب نمی‌تواند «مجموعه‌ای از اهداف زیباشناختی و بُنجل» باشد؛ چرا که بسیار قوی‌تر و بزرگ‌تر از آنچه که در نیمه قرن بیستم نوشته است، مرزبندی نظری کافی برای آن نمی‌بینیم. ولی از ناحیه‌ای بیانگر خلق ادبی پیوسته و زنده و نوگرا جهانهایی از خیال واقعی و صیغه‌های رمزی هنری است.

استمرار روند خلاقیت واقعگرا به عقیده بسیاری از منتقدان رئالیست که در منابع آن پژوهش کردند، امتداد سرکشی فرد رومانتیک گوشه‌نشینی و ترکیب شگفتی از انکار یک‌پارچه آریستوکراسی و ملی برابر ارزشهای بورژوازی ستمگر بوده است، تا آنجا که این مخالفت رومانتیکی ضد بورژوازی تبدیل به نقدی ژرف شد، بنابراین در آغاز تضادی چشمگیر میان این دو رویکرد وجود نداشته است، تا آنجا که گفته می‌شود که رومانتیسم مرحله اول رئالیسم انتقادی است، ولی در سبک سردتر شده و موضوعیت بیشتری یافته است و دلیل این پیوند تاریخی مهم‌ترین اثر «بایرون» یعنی «دون ژوان» بوده است که آمیزه‌ای از رومانتیسم و نقد رئالیستی اجتماعی است. این اثر شاعر به خودی خود به وجود نیامده، بلکه قهرمان عملاً با قهرمان ضد خود برخورد می‌کند و در ستیز واقعیت اجتماعی وارد می‌شود و با ماجراجوییهای ترسناک خود و با نقدی زنده ضد جهالت و نفاقی که او را در برگرفته است برمی‌خیزد.

بالزاک و استاندال پس از انقلاب کمتر از بایرون با دنیای بورژوازی توافق کردند، یا دولتی که آریستوکراسی و مردان دین و دنیا حاکم آن بوده‌اند مصالحه کرده‌اند و اگر که «بالزاک» احتمالاً با پیروان سرمایه‌داری و بورژوازی کنار آمده باشد، صرفاً برای حاشیه امنیتی بوده است که می‌توانست زیر سایه این دو قدرت به تحقیر آنها بپردازد.[۷] همان گونه که احکام «استاندال» دربارهٔ رئالیسم اجتماعی عصر خویش پس از انقلاب بیشتر از معاصران رومانتیک خود که فقط به گذشته نگاه می‌کنند بوده است و به این مسئله که بزرگ‌ترین موهبت آنها بوده است باز نمی‌گردند. در حالی که او توانست که نقطه رصدی را انتخاب کند که برای او دیدگاهی بسیار دور و واضح‌تر را آماده سازد. بنابراین مؤکد است که خود «استاندال» که بزرگ‌ترین نویسنده مترقی در عصر خویش بوده است نمی‌توانست در کارهایش به تکامل موضوعی فراگیر رئالیسم را به نمایش بگذارد و گاهی با آگاهی کامل به شخصیت بپردازد تا آنجا که بعضی از منتقدان به دور از انتظار ما از نقطه رصدی که این هنرمند را ـ حتی به طور جزئی ـ به واقعیت تکامل بخشیده است نادیده گرفته‌اند.[۸]

از جمله نکته ظریفی که عبارت «رئالیسم انتقادی»، رئالیسم غربی را از رئالیسم سوسیالیستی جدا می‌کند، انتشار وسیع آن در ادبیات روسی است و به عنوان نقد نظام اجتماعی در روسیه نامیده می‌شود. بنابراین بعضی از نویسندگان وجه تسمیه «پوشیکن» را یعنی «رئالیسم هنری» را بیشتر می‌پذیرند و او تنها نویسنده‌ای نیست که چنین خطاب می‌کرده است، بلکه نویسندگان بزرگی چون «گوگول»، «تورگنیف»، «تولستوی»، «داستایوفسکی» و «چخوف» آن را چنین می‌نامیده‌اند که مشکل است این نویسندگان را در یک روند جمع‌بندی کرد ـ مگر با تسامحی شدید، مگر با در نظر گرفتن عنصر جوهری، و آن رها شدن از جامعه و بازتاب آن در ادبیات با توضیح اختلاف میان آنها. جدای از کیفیت این بازتاب در عناصری دیگر که به آن اضافه می‌شود مانند: روانشناختی، دینی و ... با این همه پژوهشگران ادبی و نقد روسی که طبق معمول تحت تأثیر حرکت ادبی فرانسه با سکوت از آن می‌گذرند که اشتباهی از صورت زندگی ادبی آن روی ندهد.[۹]

برای کامل شدن چهرهٔ رئالیسم انتقادی غرب باید بعضی از نظریات متفکران روسی مانند گئورک لوکاچ[۱۰] که موافق خط رسمی روسیه نبوده، بلکه همیشه آزادانه نظریه خود را ارائه می‌کرده است. لوکاچ به طور مختصر و موجز مظاهر سلبی بودن رئالیسم غربی را از نیمه قرن گذشته بدین شرح عرضه می‌کند.

اول: مخفی شدن حرکت درامی ـ حماسی و اجتماعی کارهای ادبی در موضع خود برای مصالح خاص و شخصیتهای محروم جامعه از رابطه با توانگران و قناعت کردن به حماسه‌های، عامیانه ارزان تا آنجا که با ذکاوت بسیار سروده می‌شد و خالی از تپش نبض زندگی بود.

دوم: روابط واقعی بین اشخاص و اساس اجتماعی که خودشان را انکار می‌کردند ـ و حتی افکار و شور و هیجاناتشان را، همه این تناقضات به تدریج آن قدر بالا گرفت که هر روز فقیرتر از سابق می‌شد، تا آنجا که نویسندگان یکی از دو راه را برگزیدند... ولی این فقر در زندگی با تلخی هر چه تمام‌تر ابراز می‌شد و اما دربارهٔ جایگزین کردن این روابط اجتماعی و انسانی با نمادهایی مُرده یا به شکلی غنایی، بیان می‌شد.

سوم: آن ارتباط محکمی که در گذشته وجود داشت ـ تبدیل به توصیف ملاحظات بسیار آبکی و مجرد و باذکاوت تفصیلی می‌پرداخت که آثار ادبی را غرق کرد و راه مستقیمی که برای آفرینش هنری متوازن پدیده‌های واقعیت جوهری اجتماعی و تغییرات دینامیکی فعالی را که رسالت شخصیت انسانی را به تصویر می‌کشید، ناپدید شد.[۱۱]

نویسنده در تحلیلی می‌گوید بورژوازی اروپای غربی برای مدتی طولانی عِرق قهرمانی و ابتکار عمل و استقلال رأی را از آن گرفت، تا اینکه نویسندگان بزرگ تلاش کردند دیدگاه شاعرانه سرشار از شور و نشاط جهان خود را در لباس معارضه عرضه کنند و از آنجا که نمی‌توانستند چنین کنند، ابتذالهای روزمرگی پیرامون زندگی خود را توصیف کردند، چرا که واقعیتی که آنها منعکس می‌کردند شعری بود در تنگنای افق طبیعی و هر وقت می‌خواستند این سطح واقعیت را ارتقاء دهند، به سمت آرمانهای زندهٔ باشکوه خود کشیده می‌شوند، در مقابل خود ماده‌ای را نمی‌یافتند تا بتوانند شعرشان را بر آن متمرکز کنند. بدون اینکه از امانت اجتماعی خود دور شوند و اگر تلاشی می‌کردند الگوهای عظیمی را می‌آفریدند در تصاویری پوچ و مجرد یا ایده‌آلیستی یا رومانتیکی به معنی اخص کلمه.[۱۲]

ولی سرمایه‌داری در روسیه و اسکاندیناوی بسیار دیرتر از اروپای غربی آغاز شد. بنابراین موفقیت ادیبان روسی و اسکاندیناوی رابطه‌ای تنگاتنگ با حقیقتی اساسی و آن درک مردم از پاشیدگی رئالیسم اروپایی عتیقه بود و ضرورت برپایی هنر واقعی جدید با زمانه را احساس کرد در این دوره تکانی خورد و از نمایش عادات و تقالید سرباز زد. پس «ایبسن» موفق به خلق تئاتری بسیار محکم و استوار شد و پس از آنکه دیالوگ دراماتیک هر روز آشفته‌تر می‌شد و تبدیل به خطابه‌های روزمره و خشک می‌گردید. ایبسن دیالوگهای جدیدی برای شخصیت می‌نوشت که

با حوادث پیش می‌رفت. این دیالوگها هر چند که نمی‌توانست از زندگی روزمره جدا باشد با این حال با واقعیت ژرف‌تر کلام همراه بود ـ بدین ترتیب ادبیات اروپایی به «تولستوی» و ادبیات اسکاندیناوی مدیون شد چرا که یک روند کلاسیک حقیقی پا به عرصه گذاشت که بیانگر دوره‌ای تازه از شکوفایی رئالیسم جدید شد و «ایبسن» و «تولستوی» وارثان حقیقی رئالیسم بزرگ شدند.۱۲

نزد تولستوی حرکت رئالیسم بزرگ بود به ویژه وقتی که با روابط فئودالیستهای ورشکسته و قربانیان روستا پیوند می‌خورد، او به رشد تقالید رئالیسم گذشته به شیوه‌ای اصیل و مناسب با عصر خویش پرداخت، نه فقط از ناحیه محتوا، بلکه از نظر هنری نیز چنین بود. به همین دلیل ویژگیهای بی‌شماری بین شیوه هنری او و شیوهٔ معاصران اروپایی، دیده می‌شود، ولی چیز مهمی که در این توافق وجود دارد، این است که او نشانه‌های هنری را که در اروپا از دلایل فروپاشی رئالیسم گذشته بود و با شتاب تمام باعث ویرانی گونهٔ ادبی در قصه و تئاتر شد تبدیل به پایه‌هایی نزد تولستوی کرد که شکل بی‌همتایی از تقالید رئالیسم ادبیات جهانی شد.[۱۳] بنابراین به مرور زمان همه ابزار هنری بیرونی و جوشش درونی تکامل یافت. او به تصوّرات مختلف جهان تکیه کرد ولی به گوشه‌ای نرفت تا از آنها خلاص شود، اما قدرت او در نمایش هم‌وطنانش، وطن مالکان فئودال و وطن کشاورزان همیشه نقطه مرکزی تمام آثارش گردید. لازم است با این مسئله توصیفی جوهری آشنا شویم تا با هماهنگی و تضاد روشن و آشکار با نویسندگان رئالیست. عصر خودش را بشناسیم، و او ـ مثل هر نویسنده شرافتمند دیگر ـ آهسته‌آهسته از طبقه حاکم دور می‌شود چرا که زندگی آنها مملو از لاابالی‌گری و تهی از مفاهیم انسانی است، ولی نویسندگان اروپا خود را به عنوان یک دیده‌بان گوشه‌نشین بسنده کردند- با همه نتایج هنری مترتب بر آن ـ چرا که درجه آگاهی آنها از نزاع درگرفته بین ملتها که برای آزادی عمل و آنچه را که از دست می‌دهند زمینه سهل و قابل دسترس را برایشان فراهم می‌کرد. ولی تولستوی که کشورش درگیر با عملیات تکامل بورژوازی بود تمام تلاش خود را می‌کرد تا سرکشی کشاورزان ضد مالکان و مکیدن خونشان توسط سرمایه‌داران را روشن و آشکار سازد، او به توصیف هم‌وطنان خود در جامعه روسی می‌پرداخت، توصیفی که از او، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان رئالیست عصر بورژوازی ساخت.[۱۴]

و این چنین بود که رئالیسم انتقادی به حیات خود ادامه داد تا به «چخوف» رسید. او در سال ۱۹۰۰ در نامه‌ای به گورکی چنین می‌گوید: «می‌دانی داری چه کار می‌کنی؟ تو تصمیم گرفته‌ای که این رئالیسم را سر بِبُری و به زودی چنین خواهد شد. مانند نفسهایی که دیگر باز نخواهد گشت، این انتخاب بسیار خوبی است، چرا که این رئالیسم بیش از زمان خویش عمر کرده است. این یک حقیقت است و هیچ کس نمی‌تواند این شیوه را چون تو در پیش گیرد. آری، هیچ کس مثل تو نمی‌تواند به این راحتی دربارهٔ اشیا ساده چنین بنویسد و مثل تو نمی‌تواند به این خوبی بیاراید، و همه چیز ـ پس از هر قصه‌ای که می‌نویسی هر چند اهمیت چندانی ندارد- ولی گویی که تو با گرز می‌نویسی نه با قلم»[۱۵]

و بدین ترتیب گورکی مرحله جدیدی از رئالیسم را آفرید که افقهای جدیدی را کشف کرد که به ذهن هیچ یک از گذشتگان نمی‌رسید. او این نوآوری را پدید آورد.

وقتی که قرن بیستم را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم این درگیریها و پیچیدگیهاست که رئالیسم انتقادی را به وجود آورده و در زندگی ادبی امروز اصطلاحات جدیدی وارد کرده است که می‌توان در نهایت آنها را جایگزین گمراه‌کننده رئالیسم به شمار آورد، به طوری که پایه خود را بر اساس اصالت بخشیدن اهداف آن، و به اضافاتی که مورد نظرش است اشاره می‌کند تا آنجا که نتیجه‌اش بیش از خود رئالیسم حقیقی متداول شد. همین مسئله باعث شده است که اهداف رئالیسم در هر کشوری یا حداقل هر زبانی به گونه‌ای عناصر خاص متمایز شود چنانچه که ما شاهد نوآوریهای امروز دربارهٔ گونه‌گونیهای اقلیمی هستیم و این کار را برای یک ناقد مشکل می‌کند که فرقها را از یکدیگر تمییز دهد. همان گونه که عناصر مشترک رئالیسم را در روندی واحد تشخیص دهد.

در این جهت به جاست که به این نکته اشاره کنیم که اندیشمندان مترقی غرب، تمایلی به پذیرش اینکه رئالیسم تنها بیان واحد هنری است ندارند ـ و مانند روشنفکران محافظه‌کار گواهی فوت آن را صادر نمی‌کنند ـ بلکه بر این تلاش‌اند که امانت‌داری سخت، برای رئالیسم ادبی باشند و کمتر وابسته به نظریه‌ای واحد و منجمدشده باشند ـ چنان که یکی از آنها را می‌بینیم که بر این نکته تأکید می‌کند که ادبیات رئالیسم ـ قصه و نمایشنامه- به تولد و تکامل آن در مرحله اجتماعی خاصی باز می‌گردد که آن جامعه دارای فضایی بسته با ارزشهای جامعه نیست، بلکه بورژوازی هم دارای اندیشمندان روشن‌اندیش بزرگ است. هر چقدر که عمل متکامل می‌شود جامعه نیز در راه کمال گام برمی‌دارد و هنر نیز از این مسئله مستثنی نیست. و به رغم بی‌نیازی مضمون اندیشه و گسترده شدن افق هنری نمی‌توان گفت که «استاندال» و «تولستوی» از «هومر» به کمال، نزدیک‌تر بوده‌اند، همان گونه که با بررسی آثار یک هنرمند، نمی‌توانیم ادعا

کنیم که ارزشهای رئالیسم افزون گشته است، در نمایشنامه‌های «ایبسن» مثل «خانه عروسک» از نظر اصالت رئالیسم نمی‌توان گفت بر «پیر ژنت» (Peer Gynt) که پر از شاعرانگی و تخیل است برتر است یا در مرحله تاریخی محدود عصر ما، نمی‌توان گفت نمایشنامه‌های رئالیسم حرفه‌ای کامل‌تر از اساطیر «برشت» نمایشنامه‌ای که از نظر بعضی ملتزمین به رئالیسم تقلیدی به حساب نمی‌آید. بدین‌ترتیب رئالیسم را می‌توان ساده‌ترین شیوهٔ تعبیر هنری دانست، و تنهاترین شیوه نیست[۱۶]. و تأکید می‌کند که امکان ندارد ما از درون خود رئالیسم اختلاف نظرها و تباین گرایشها را بیرون بکشیم، آنچه که ما را به این نتیجه می‌رساند این است که رئالیسم در حقیقت

امر، صرفاً یک شیوه نوآوری است که پس از گذشت زمان تبدیل به یک مکتب با مرزبندیها و ارکان مشخص شده است و این تنها گرایش انتقادی است که این شیوه با آن معین می‌گردد.

بنابراین امکان اینکه تصور رئالیسم غربی را همان طور که «آندره مالرو» در تعلیقی بر «بالزاک» نوشته است: قصه‌هایش با آنچه که در جامعه می‌گذرد امین نبوده است: «تصاویر فتوگرافیک ـ و نوار ضبط صوت را نیز می‌توانیم به آن اضافه کنیم ـ همان است که اکنون به فعال‌تر کردن این درگیری می‌پردازد، قصه‌نویس امروز به تعبیری درگیری نقاش تعبیری است که اختراع فتوگرافیک او را از جدلها و گفت‌وگوهای حرفه‌ای، معاف کرده است.[۱۷] و بر اساس اینکه فن قصه‌نویسی در حال تکامل رویکردی به رئالیسم دارد و بازتاب زندگی امروز و تفسیرها و اسلوبها و دیدگاههای مختلف است، این حرکت نمی‌تواند به عقب باز گردد مگر اینکه به «بن‌بست» برسد، که این در تاریخ بشری تا کنون اتفاق نیفتاده است.

دیگر اینکه رئالیسم به مفهوم غربی آن در ستیز دائم با نظریات و معتقدات گذشته است و امکان ندارد به این بسنده کند. به نظر بسیاری از منتقدان شکوفایی و تکامل آن، متوقف نمی‌شود مگر از درون چیزهایی مانند مؤسسات فعال در جامعه و این مؤسسات بدون پیشرفت متحول نمی‌شوند و تجربه را تحریم نمی‌کنند، و زندگی و اندیشه بشری در محدودهٔ قالبهای منجمد سترون امکان‌پذیر نیست.

در اینجا مسئله مهمی به دیدگاه رئالیسم انتقادی امروز مربوط می‌شود آن محتوای ایدئولوژیک است همین موضوع سؤال بعدی را مطرح می‌کند: آیا نویسندهٔ رئالیست باید با سوسیالیسم بیامیزد؟ آیا هدف او برای آینده باید طبیعت ماتریالیستی و نزدیکی او به جبر تاریخ سازگار باشد؟

بدون شک پاسخ این سؤال بیانگر سنگ بنای ستیز فکری معاصر است و محدود به تضاد بین این دو دیدگاه نمی‌شود، بلکه به تدریج محافظه‌کاران با قبول بعضی نظرات مترقیان از شمار مطلق خویش عدول کردند و دور نبودن آنها از اصل التزام سوسیالیستی از یک سو و رئالیستهای سوسیالیست که با تعصب شدید به رئالیسم رسمی متمایز می‌شد آشکار گردید.

به جز تکاملی که به وسیله بعضی فلاسفه رئالیسم در مرحله اول صورت گرفت به نظر می‌رسد در آنجا نیز تضادهایی بین آیندهٔ سوسیالیسم و رئالیسم سوسیالیستی از جهتی و نابودی آن در ادبیات بورژوازی از جهت دیگر، صورت گرفت. ولی مسئله غیر از این بود، چرا که اختلاف روشها در حقیقت امر درون ادبیات بورژوازی صورت گرفت، برای اینکه رئالیسم انتقادی بیانگر روند متعارضی با اشکال مترقی گذشته‌نگر بود و نتیجه این شد که قضیه مطرح شده در وضعیت کنونی ضرورتی برای آمیزش با نویسنده سوسیالیستی نمی‌بیند تا راهی برای خروج از تنگناهای اجتماعی و ایدئولوژی معاصر پیدا کند، در واقع باید به سادگی ـ از نظر انسانی و هنری ـ روی آورد و باید موضع سوسیالیسم را بدون قید و شرط رد کند، چرا که اگر این کار را بکند ـ (و این جوهریت مسئله است) ـ تمام دیدگاه خاص خود را به آینده ویران می‌سازد و داده‌هایش را آشفته می‌کند چرا که جامعه را آن طور که هست درک نمی‌کند و خود را از امکان آفرینش اعمال دینامیکی در دیدگاه وسیع زندگی محروم می‌سازد.[۱۸]

و اگر ما یکی را آنجا ببینیم که با مشکل التزام اجتماعی مواجه است و تکامل معاصر را با امانت منعکس می‌کند و با شجاعت کامل سوسیالیسم را انکار می‌کند خواهیم فهمید که این مسئله تا حد بسیار پایینی نزد نویسندگان رئالیست وجود دارد ـ هر چند از آن پس موضعی پیشگیرانه خواهند داشت ـ و هر چند این شکاف حاصله قابل جوش و خویشتندار نیست.

البته این بدان معنی نیست که مرز حاصل‌شده بین این دو جریان از بین رفته است و مسئولیت آن با تاریخ است، بلکه باید اساس اختلاف آنها روشن شود تا مجال حق انتخاب در برابر نویسندگان ما با آگاهی و بصیرت باز شود.

به تحلیل بعضی عناصر جریان مترقی و درک رئالیسم غربی باز می‌گردیم که در آن دو رویکرد را می‌بینیم. اول: رئالیسم جایگاهش در هنر و ادبیات است. متکی به اعترافات موضوعی جامعه و توصیف هنری آن، بدون وابسته بودن به هیچ مکتبی، یا آگاهی از دورهٔ زمانی خاص، یکی از بزرگ‌ترین روایتگران این رویکرد منتقد بزرگ آلمانی «اویرباخ» و کتاب بی‌نظیر او «تقلید» است که در هنگامهٔ جنگ دوم جهانی نوشته شده است. این کتاب تطبیق کاملاً گسترده‌ای از مفهوم رئالیسم در تاریخ ادبیات غرب از «هومر» تا امروز است و برگرفته از پژوهشهایی در سطوح مختلف اسلوب‌شناسی در اقلیمهای گوناگون.

متفکر فرانسوی «روژه گارودی» نیز به نوشتن دو کتاب ارزشمند در خلال سالهای ۶۰ به نام «رئالیسم بی‌کران» و «رئالیسم قرن بیستم» پرداخت. کتاب اخیر به پژوهش در هنرهای تجسمی می‌پردازد او معتقد است که هر کار هنری اصیل تفسیرگر شکل وجود انسانی در جهان است و از همین‌جاست که هیچ هنر غیر واقعی یافت نمی‌شود، همان گونه که هیچ هنری نمی‌تواند جدا و مستقل از جامعه باشد. او نظر «بوولد» را شاهد می‌آورد: «شعر واقعی‌ترین شکل چیزهاست. چیزی که حقیقت آن کامل نمی‌شود مگر در جهانی دیگر.»[۱۹] و بدین ترتیب واقعیت هنرمند این است که منتقل‌کنندهٔ مطلق تصویر جامعه نیست، بلکه همانندسازی اعمال است. ارائه نسخه نقل‌شده از درون کاغذ شفاف نیست، بلکه مشارکت در بنای خلاق جهان است، همچنان در حال تکوین با کشف هارمونیهای شورانگیز ـ بیان استقلال و آزادی هنرمند در ترسیم جامعه و به طور جداگانه و بدون مشارکت نیست، چرا که او مکلف به ارائه گزارشی از معرکه نیست، بلکه او یکی از مبارزانی است، دارای سهمی از ابتکار عمل تاریخی و مسئولیت است ـ همچنین مشارکت در تغییر آن.

پی‌نوشت

1. Messer, Augusto. El Realismocritica 1 . Traduccion del Aleman, Madrid, 1927

2, 7, 8, 17, 18 , Fisher Ermist , "thenecessit of ART" Traduccion al Espanol, Barcelona, 1973

3, 4, 5,6. Welleck, Rene, "Conceptos de critical literatria"

9. Lo Gatto, La literatura – sovietica, Buenos Aires 1973

10, 11, 12, 13, Lukacs, Ensaxos sobre el Realismo, Traduction Al Espanol, Madrid, 1967

14. Lukacs, Georg, problemas del Realismo, Barcelona, 1968

۱۵. تعریف قصه روسی تألیف یانکولاورین، ترجمهٔ مجدالدین حفتی ناصف، قاهره ۱۹۶۲.

19. Lukacs, Georg, signification de Realismo Traduccion, Mexico 1974

۲۰. روژه گارودی «رئالیسم، رئالیسم بی‌کران» ترجمهٔ : حلیم طواسون ۱۹۶۸ ـ قاهره